

поэта-государственника, социальный оптимизм которого не исключает реалистического понимания всего масштаба национальной трагедии.

«Памяти матери» – высокая трагедия прощания с матерью и одновременно – мудрое согласие с неизбежными законами течения времени и жизни.

© Е.Г. Соболева
Екатеринбург

ОСОБЕННОСТИ ПОЭТИКИ НОВЕЛЛЫ 3. ГИППИУС «ВЫМЫСЕЛ»

Все, кто знаком с новеллистикой «серебряного века», невольно замечал какую-то особенность, необычность повести Зинаиды Гиппиус «Вымысел» (1). Это произведение выделяется на фоне большого количества новелл, излюбленного жанра писателей начала двадцатого столетия.

Стремление к переоценке и творческой переработке культур прошлого сказалось не только на обновлении идейно-тематического содержания, но и на жанрово-стилистической природе новеллы. Исследуя интертекстуальные связи произведения З. Гиппиус, Райнер Грюбель проводит параллели между новеллой и повестью «Первая любовь» И.С. Тургенева, отмечая, что «начало повести З. Гиппиус (...) повторяет, варьирует и разрушает исходную ситуацию повести Тургенева» (2). Если топомом тургеневской повести является тема первой любви, которая представляет собой «не только название, но и центральную тему рамки, то у Гиппиус топом вообще исключается из обрамляющего рассказа» (3). И это действительно так, поскольку в обрамляющей рамке один из персонажей, Лядский, задает не тему любви, а тему свободной воли и возможности знать свое будущее.

Переосмысление литературного источника прослеживается и на уровне сюжетопостроения. Повествователь в истории Тургенева вспоминает о днях своей молодости, и нарратив построен как воспоминание, повторение того, что уже было. Основным приемом, организующим событийный материал в «Вымысле», Р. Грюбель также называет повтор: «В таком же возрасте, в котором герой повести Тургенева своей первой любовью перешагнул порог в мир взрослых, графиня с помощью предсказателя видит всю свою дальнейшую жизнь. Она, таким образом, становится не только все знающей о своей собственной жизни, но и все уже пережившей. Воспоминание, о котором Кьеркегор сказал, что оно в основном обращено назад, поворачивается и обращается в будущее: «Я помню свое будущее». Таким образом, воспоминание само (как повторение) удваивается, становится повтором воспоминаний, повтором повтора» (4).

Моделирование художественного мира повествования у З. Гиппиус

сопровождается и трансформациями самого жанра новеллы. Жанровая природа новеллы, как уже отмечалось в литературе (Е.М. Мелетинский, В.И. Тюпа), складывалась на основе двух жанров – анекдота и притчи, причем, как замечает В.И. Тюпа, две традиции – анекдотическая и притчевая – «явно неравноценны: если одна – анекдотическая – усваивается новеллой целиком и привносит в нее свою мирозерцательную доминанту, то вторая – притчевая – служит лишь источником некоторого ряда сюжетов, которые к тому же радикально переосмысливаются» (5).

Композиционная особенность новеллы «Вымысел» – это ее «матрешечное» построение: в обрамляющую рамку, знакомящую читателей с участниками вечерней беседы и с темой предстоящего рассказа, вставлена история Политова, в которую, в свою очередь, включена исповедь Ивонны де Сюзор. В основе повествования, связанного с «клубом холостяков» и с историей первой любви Политова, лежит анекдот в его этимологическом значении – необычный случай. Однако изложение строится таким образом, что читатель, заинтригованный тайной, которой Политов окутывает свое повествование, вплоть до третьего текста – самой графини де Сюзор, не может уяснить для себя, в чем же заключается «неслыханность» события.

Включенное в новеллу признание Ивонны де Сюзор синтезирует в себе признаки анекдота и притчи. Анекдотическое начало составляет фабульную основу рассказа: молодая девушка, не признанная отцом, проживающая с полусумасшедшей матерью, встречается с гадателем и получает возможность узнать свое будущее – и узнает его, то есть становится обладательницей полного знания о своей жизни: «Я хотела знать мою будущую судьбу, всю мою грядущую земную жизнь такую, какой я ее проживу. Такою, какой я ее почувствую. Все, до смерти, всякое будущее мгновение. Для этого нужно было ее прожить. И я ее прожила... Все знают свое прошлое. Я знаю свое будущее совершенно так же, как все знают прошлое. Я – *помню* свое будущее».

В рассказе Ивонны мы имеем дело с разными ракурсами повествователя: исповедуясь Политову, героиня выступает в роли человека вспоминающего и, одновременно, главного участника событий, о которых идет речь. То есть, рассказывая о себе самой, Ивонна предстает как объект художественного повествования. Однако по мере развития коллизии фабульность сменяется моралистическими рассуждениями, поскольку героиня становится субъектом этического выбора: стоя перед дилеммой – знать или не знать свою судьбу, графиня выбирает знание, иными словами, стремится стать равной Богу, всезнающей – и за это оказывается жестоко наказанной: «Да, есть свободная воля. И я взяла ее и всю истратила, сразу... в тот вечер у старика. Я изменила свою судьбу, свободно пожелав *знать*. Судьба изменилась, благодаря этому желанию и его исполнению, по моей воле. И я узнала ее уже изменив-

шуюся (от знания), а той моей судьбы, которая совершилась бы, если бы я не захотела знать, — я не знаю. Ведь не она меня ждет. Ее предсказал мне старик, в первый вечер. Она, извне, похожа на мою. Единственная любовь... Только он сказал: счастливая. А я пережила, переживу несчастную. Но несчастная она опять потому, что я пожелала знать, узнала — и тем изменила все».

Сделав неверный выбор, нарушив законы природы, героиня выносит себе суровый приговор: «За то, что вольно преступила благодный закон неведения, я оторвана от всего человеческого; я — одна. Люди живут, то есть желают, верят, сомневаются, стремятся, радуются, надеются, разочаровываются, боятся, молятся... Для меня нет в жизни ни страха, ни надежды. Мне нечего ожидать, сомневаясь, не о чем просить. Времени — во времени — для меня нет. Ничего нет».

Повторение как композиционный прием затрагивает не только событийную канву произведения. Героиня дважды делает этический выбор: первый раз — между знанием и незнанием, второй — между проживаемой вторично жизнью и самоубийством: «А там? Когда я опять, во второй и последний раз, переживу муку агонии и закрою глаза — что будет? Видите, тут я спрашиваю, потому что тут у меня есть все счастье незнания, веры, ожидания, надежды! Тут я становлюсь равна и близка людям. Тут, надеясь, я боюсь — и потому не хочу и не могу пожелать своевольно прервать меру наказания, а хочу исполнить всю. И, может быть... да, *может быть* — я найду там и отдых, и свою человеческую силу, и новую, вечную свободу...» Принятое решение возносит графиню де Сюзор до вершин человеческого духа и оправдывает ее в глазах Политова: «И в несказанном трепете благоговения я, как недостойный паломник склоняется к мертвому, но святому телу, склонился к ногам женщины и поцеловал край ее одежды».

Таким образом, заданная в обрамляющей рамке тема свободной воли, рока, решается в пользу незнания, человеческая воля имеет свои пределы, преступление через которые является преступлением перед самим собой, обрекает человека на разъединение с другими людьми. Художественно эта идея воплощается во многом за счет включения в нарративное повествование притчи, позволяющей решить морально-дидактические задачи автора и, одновременно, обновляющей жанровую форму новеллы с помощью возврата к истокам жанра.

Кроме жанрового, к сюжетно-композиционным приемам, использованным в «Вымысле», следует отнести организацию повествовательного дискурса, которая продолжает классическую линию, начатую А.С. Пушкиным и продолженную Н.В. Гоголем, Н.С. Лесковым.

Речь идет о сказовой читательской реальности. Попадая в мир новеллы, читатель имеет дело с уже совершившимся событием: Политов вспоминает об эпизоде своей жизни и, следовательно, обладает полным знанием о нем. Однако, реконструируя прошлое, герой-«мемуарист»

таким образом выстраивает свое повествование, как будто переживает его заново, то есть имитирует собственное незнание. Именно семантическая оппозиция «знание – незнание» является организующим смысловым ядром повести, в свою очередь порождающим другие семантические противопоставления: «ужас – восторг», «молодость – старость», «любовь – нелюбовь», «жизнь – смерть».

Интрига, интерес читателя к происшествию поддерживается за счет игры модальными смыслами, в основе которых лежит игра на знании – незнании, что в конечном итоге порождает Тайну, которой окутана главная героиня. Код тайны создают многочисленные оксюмороны: «Не восхищение, не удовольствие и не отвращение она подняла в моей душе, а ужас. Тот ужас – не объясненный никем, злостный, черный страх, который все мы испытали... Хотя бы в детстве, ночью, одни, в темноте. Этот страх отличен от всех других уже тем, что он – половинчатый. И вторая половина его – восторг, точно такой же злостный, черный и не сравнимый ни с каким восторгом, как и ужас с другими ужасами»; «А графиня, при ее молодости и красоте, была именно стара, той старостью, человеческой дряхлостью, около которой совсем близко, рядом – стоит человеческая смерть»; «В ее голосе, в словах была все та же тихая утвердительность, неподвижная и почти бездонная, грустная глубина, молодая, свежая... дряхлость, которая восхищала и ужасала меня. Соединялось несоединимое и – больше – не долженствующее соединяться».

Порождаемые тайной вопросы разрешаются в исповеди Ивонны. Здесь мы сталкиваемся с элементами фантастического, с инфермальными силами, представителем которого выступает старый гадатель. Если до этого модальность повествования была реальной, то в рассказе героини появляются иномодальные элементы – гипотетической модальности, носителем которых становится старичок. Именно ему дана власть над будущим, правда, ограниченная: он лишь слепое орудие неизвестных могущественных сил: «Так это вы. Мне было сказано, что один раз – только один раз – придет ко мне женщина и будет требовать того, чего требуете вы. И мне позволено на этот раз – только раз! – исполнить то, что она потребует. Но лишь позволено – а не повелено» (как видим, проблема этического выбора стояла не только перед Ивонной). Перед нами особая разновидность гипотетической модальности, которую Цв. Тодоров назвал предиктивом: допускается, что одно действие повлечет за собой другое действие, потому что эта причинность вполне правдоподобна (6).

И действительно, начало рассказа Ивонны выполнено в гипотетической модальности опатива: «Я была не по годам энергична, чрезвычайно жива, порывиста и горяча... я ненавидела моего отца. Я обвиняла его в моей судьбе. Я могла бы учиться – не так, как теперь... Могла бы сделаться великой... Я была очень самонадеянна и верила в себя. Но если жизнь меня заколотит, думала я, могу и пропасть». Страх за

свое будущее породил желание узнать это будущее – и неумолимый рок привел девушку к прорицателю.

Таким образом, композиция модальных смыслов в сказовой реальности новеллы может быть представлена следующей схемой: реальная модальность, которая строится на игре модусами знания и незнания, рождающими тайну (рассказ Политова до исповеди Ивонны), – неральная модальность, связанная с историей графини. Причем в последнем случае мы должны различать гипотетичность, связанную с жанрообразующим признаком новеллы – допущение неслыханного события (читательская модальность) и более сложным образом организованную модальную перспективу, связанную с героиней (желательность, обуславливающую собой предиктив). История Ивонны де Сюзор, выполненная в гипотетической модальности, разрешает ее загадку, но не все загадки, связанные с новеллой Э. Гиппиус «Вымысел».

Примечания

1. Гиппиус Э.Н. Вымысел (Вечерний рассказ) // Русская новелла начала XX века. М.: «Советская Россия», 1990.
2. Грюбель Р. Воспоминание и повторение. Две модели повествования на примере повестей «Первая любовь» Тургенева и «Вымысел» Гиппиус // Русская новелла: Проблемы истории и теории: Сб. статей. СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 1993. С.183.
3. Там же. С.184.
4. Там же. С.185.
5. Тюпа В.И. Новелла и аполог // Русская новелла: Проблемы истории и теории: Сб. статей. СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 1993. С.14.
6. Todorov Tzv. Grammaire du Decameron. Hague Paris, 1969. С.49.

© С.В. Сойнов
Новосибирск

ТВОРЧЕСТВО КОНСТАНТИНА ВАГИНОВА И ПЕТЕРБУРГСКИЙ ТЕКСТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Понятие «Петербургский текст русской литературы» впервые ввел В.Н. Топоров, вслед за ним под этим термином мы понимаем некий свертхтекст, инвариант, состоящий из всех текстов, относимых исследователями к Петербургскому периоду. Кроме того, Петербургский текст формируется в непосредственном соприкосновении с реальностью Петербурга, особенностями его географического местоположения, погодными условиями, архитектурой города и т.д. и т.п. – «...связью с вне-текстовым живет Петербургский текст, и те, кому он открылся как реальность, не исчерпываемая вещно-объектным уровнем» (1).

Петербургский текст, как и сам Петербург, характеризуется цельностью, неслучайностью набора его составляющих: «Только в Петербургском тексте Петербург выступает как особый и самодовлеющий объект